

TFG

---

**ESTUDIO HISTÓRICO, ICÓNICO  
Y TÉCNICO DE UNA CRUCIFIXIÓN  
DE FELICE CICCARELLI DEL S. XVII  
PROCEDENTE DE LORETO APRUTINO**

Presentado por Carlos Salvador Mira  
Tutor: Vicente Guerola Blay

Facultat de Belles Arts de San Carles  
Grado en Bellas Artes  
Curso 2014-2015



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## RESUMEN

En este trabajo se va a presentar un estudio de una pintura sobre lienzo con la representación de la escena del Calvario, procedente de la iglesia de San Francisco de Asís situada en el municipio de Loreto Aprutino (Italia). Se trata de la obra la *Crucifixión* de Felice Ciccarelli, obra manierista del primer tercio del siglo XVII rematado en forma de arco. Felice Ciccarelli de Atesa fue un pintor Italiano nacido a finales del S. XVI y fallecido antes de 1630. Su obra, de temática religiosa es escasa y está localizada en la región del Abruzzo.

Se realiza un estudio del pasaje evangélico, analizando la iconografía y su contexto histórico, mostrando particular atención en el apartado simbólico de cada uno de los personajes que aparecen en la escena. Se introduce el tema de la Crucifixión y se compara con la obra de Ciccarelli exponiendo sus variantes. A lo largo de los años se han realizado diversas intervenciones en la obra y su aspecto ha ido variando por la degradación de esta. Se estudian estos daños y se expone un proyecto de restauración centrándonos en la refuncionalización del bastidor, de modo que el lienzo permanezca en continua tensión.

## PALABRAS CLAVES

Crucifixión, Felice Ciccarelli, San Francisco de Asís, San Roque, San Blás de Sebaste, Evangelio San Marcos, bastidor de tensión continua.

## ABSTRACT

The present work will present an study a painting with the scene of the Calvary, that comes from the church of Saint Francis of Assisi in the town Loreto Aprutino (Italy). The Crucifixion of Felice Ciccarelli is a Mannerism painting from the 17th century ended in arch. Felice Ciccarelli was an Italian painter born in the end of the 16th century and death before 1630. His paintings show religious themes.

The scene is studied as well as the iconography and it historic contest, showing particular attention in the iconographic section analysing each figure. The theme of the Crucifixion is compared to Ciccarelli piece explaining its differences. The degradationes of the Crucifixion are studied and its is explained a restoration project which tends to reconversion of the stretcher in such a way that it could be a stretcher with constant tension.

## KEYWORDS

Crucifixion, Felice Ciccarelli, Saint Francis of Assisi, Saint Roch, Saint Blaise of Sebaste, Gospel Saint March, Stretcher of Continuous Tension



# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>4</b>
<b>2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....</b>	<b>5</b>
<b>3. ESTUDIO HISTÓRICO DE LA OBRA.....</b>	<b>6</b>
3.1. La iglesia San Francisco de Asís.....	6
3.2. Felice Ciccarelli.....	8
<b>4. ESTUDIO ICONOGRÁFICO.....</b>	<b>9</b>
4.1. El pasaje de la Crucifixión en la Contrarreforma.....	9
4.2. Iconografía de los personajes.....	13
<b>5. ANÁLISIS COMPOSITIVO Y ESTILÍSTICO.....</b>	<b>21</b>
<b>6. ESTUDIO DE LOS ASPECTOS TÉCNICOS.....</b>	<b>24</b>
6.1. La capa pictórica.....	24
6.2. La película de preparación.....	24
6.3. El soporte textil.....	24
6.4. El bastidor.....	26
6.5. El marco.....	27
<b>7. ANÁLISIS DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN.....</b>	<b>28</b>
<b>8. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.....</b>	<b>33</b>
<b>9. CONCLUSIONES.....</b>	<b>37</b>
<b>10. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>39</b>

# 1. INTRODUCCIÓN

Este Trabajo Final de Grado centra su atención en un estudio histórico, icónico y técnico de una *Crucifixión* de Felice Ciccarelli que podemos datar en el primer tercio del siglo XVII.

Mi profesora de Restauración de Pintura sobre Tabla de la Accademia di Belle Arti di L'Aquila, Gabriella Forcucci, me planteo la posibilidad de acceder a esta obra que se encontraba en el laboratorio de restauración de yesos y estucos de la Accademia. La obra se eligió por su calidad artística, riqueza iconográfica e intensidad de patologías que presentaba.

Como consecuencia del terremoto que sacudió la ciudad de L'Aquila en 2009 se produjeron numerosos y graves daños en la ciudad y a consecuencia de la potencia del seísmo, diversos municipios de la región se vieron afectados, especialmente los conjuntos historico-artísticos.

La localidad de Loreto Aprutino apenas sufrió daños, a pesar de esto, la iglesia de San Francisco de Asís, donde se encontraba la *Crucifixión*, quedó afectada gravemente debido a sus carencias estructurales. Tras el suceso, se tomó la determinación de retirar los lienzos de la iglesia para que estos fuesen restaurados. Se creó una cooperativa de la que formaban parte algunos profesores de la Accademia di L'Aquila y se decidió llevar las obras a un laboratorio de la misma.

Las circunstancias que han envuelto este TFG han sido la realización de mi cuarto año como alumno Erasmus en Italia en la Accademia di Belle Arti de L'Aquila y la elección como tema para este trabajo de un cuadro dañado existente en una iglesia afectada por el terremoto del año 2009, con el visto bueno de mi tutor Vicente Guerola Blay.

La intención inicial de centrar el trabajo sólo en el ámbito de la restauración, fué variando al comprobar que el acceso a la obra no era tan sencillo como se pensaba, lo que nos llevó a completar la entidad del trabajo con otros matices.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los objetivos planteados en el presente trabajo de investigación y que a continuación se relacionan, surgen como consecuencia de presentar la pintura objeto de este trabajo, de una iconografía particular e interesante así como de un estado de conservación en gran modo derivado por la falta de cuidado y de condiciones medioambientales básicas en los depósitos de la Accademia di Belle Arti di l'Aquila:

- Estudio de la obra atribuida a Felice Ciccarelli, en el contexto histórico-artístico del siglo XVII.
- Profundizar en el conocimiento la iconografía y los aspectos compositivos de la obra, de modo que podamos identificar los personajes que tradicionalmente aparecen en las narraciones evangélicas de la Pasión de Cristo, así como aquellos personajes incorporados en esta pintura de la *Crucifixión* y otros aspectos iconográficos.
- Realización de un estudio técnico de la obra en orden al establecimiento de su estado de conservación.
- Plantear un proyecto de restauración fruto del estudio de la obra y del conocimiento de las diferentes metodologías en la intervención de pintura sobre soporte textil.
- Propuesta de refuncionalización del bastidor para el correcto sistema de tensado adecuado a la morfología de la obra y a su lugar expositivo.

La metodología planteada para la elaboración del trabajo ha sido:

- Elaboración de un barrido fotográfico haciendo especial hincapié en la toma de registros en orden al conocimiento del estado de conservación de la obra.
- Sesión fotográfica para poder documentar la obra y toma de muestras.
- Estudio del autor de la obra a través de la documentación obtenida en fuentes bibliográficas.
- Análisis iconográfico y comparativo con otras obras del periodo sobre el mismo tema.
- Situación de la obra en el contexto histórico italiano del siglo XVII mediante consulta bibliográfica.
- Elaboración de croquis y de diagramas de daños para una correcta comprensión de las circunstancias técnicas de la obra y de su estado de conservación.
- Identificación y descripción de las patologías mediante el estudio de la obra *in situ*, toma de muestras y fotografías realizadas.
- Proposición de una intervención para su restauración futura con los datos obtenidos.

### 3. ESTUDIO HISTÓRICO DE LA OBRA

En este apartado se analizan aquellos elementos que nos permitan contextualizar la obra objeto de este trabajo. De esta manera su análisis y estudio se verá enriquecido con referencias externas, que servirán para ratificar directamente del estudio del cuadro o incluso aclarar aspectos de dudosa interpretación sin este apoyo externo.

Los ámbitos de trabajo que se plantean para tal efecto son:

1. La iglesia donde ha estado ubicada la obra hasta su traslado en 2009.
2. El autor y la obra de la *Crucifixión* contextualizada en su producción pictórica del S.XVII
3. El análisis de la escena a partir de fuentes gráficas, así como el reconocimiento de los personajes incorporados de forma anacrónica.

#### 3.1 LA IGLESIA SAN FRANCISCO DE ASÍS

La pintura de la *Crucifixión* en estudio, proviene de la Iglesia conventual de San Francisco de Asís en Loreto Aprutino en la provincia de Pescara en la región de Abruzzo en Italia.

La iglesia de San Francisco de Asís es conocida por ser uno de los primeros asentamientos franciscanos en Italia. La fecha de la fundación se sitúa poco después de la última visita del Santo titular San Francisco de Asís a la ciudad de Penne, muy cercana a Loreto Aprutino, en 1222.

Entre el siglo XIII y el siglo XIV se realizaron diversas reestructuraciones constructivas de acuerdo con los cánones arquitectónicos de la orden franciscana, codificados en el Capítulo General de Narbona de 1260.

La iglesia presenta características que siguen el típico esquema de las iglesias mendicantes en Italia central, tales como la nave central cubierta por una techumbre, el coro detrás del altar bajo la bóveda y la fachada rematada en horizontal (fig.1). El campanario tiene base cuadrada aligerado por tres biforas en el lado meridional y rematado en el siglo XV por una cúspide octogonal que copia el modelo de Antonio da Lodi (fig.2).



Fig. 1. Portada de la iglesia de San Francisco.  
Fotografía de Gabriella Forcucci.

En la fachada se abrió un portón con un tímpano de medio punto decorado por arquivoltas en punta de diamante, que descansan sobre dos capiteles en forma leones que a su vez se apoyan en los jambas frontales (fig. 1).

Con el paso de la iglesia a la Orden de los Hermanos Menores Conventuales al





Fig. 2. Campanario de la iglesia de San Francisco. Fotografía de Gabriella Forcucci.

inicio del siglo XVII, concretamente en 1601, se realizaron trabajos de reestructuración. Fue muy probablemente en esta rehabilitación cuando *la Crucifixión* de Felice Ciccarelli se comisionó y seguramente se colocó detrás del púlpito.

En 1729 se terminó la decoración barroca del interior del templo en estuco por el escultor Girolamo Rizza da Vegilio. La ornamentación se manifiesta en capiteles, pilastras, cartelas, marcos, estatuas en altorrelieve y angeles (fig.3). Estos estucos del interior de la iglesia afectaron intencionadamente a la pintura de la *Crucifixión* que pasó de terminar en arco rebajado para convertirse en un arco de medio punto con dos entrantes laterales (fig. 4). Este nuevo formato que se practicó en todas la telas del interior de la iglesia San Francisco de Asís, ofreció al interior de la misma un aspecto mas complejo y decorativo, acorde con el gusto barroco de la época.

En el siglo XIX se repintó y redoró la decoración interior. En los laterales de la epístola y del evangelio se abrieron cuatro arcadas para albergar cuatro altares, dos a cada lado. La cubierta se articuló a través de tres cúpulas, de las cuales la central es circular y las otras dos semielípticas

Entre las obras pictóricas destacables de la iglesia, se encuentra un lienzo de finales del siglo XVI copia de *la Deposición* que Daniel da Volterra hiciese para la iglesia de la Santissima Trinità dei Monti en Roma, *El Martirio de San Lorenzo* de la escuela local del siglo XVII, una copia de Giulio Cesare Bedeschini, que representa *la Matanza de los inocentes* y *la Crucifixión* de Felice Ciccarelli obra objeto del presente trabajo.

En el altar mayor se halla un ostensorio barroco, dorado y corlado, sostenido por ángeles rematado por una imponente corona.



Fig. 3. Interior de la iglesia de San Francisco. Fotografía de Gabriella Forcucci.



Fig. 4. Interior de la iglesia de San Francisco con la obra de la Crucifixión. Fotografía de Gabriella Forcucci.

### 3.2. FELICE CICCARELLI

La obra de la *Crucifixión*, está atribuida al pintor Felice Ciccarelli di Atesa por Pierluigi Evangelista en 2012. Nació al final del siglo XVI en la población de Atesa de donde tomo su sobrenombre según la costumbre italiana de apellidar a los maestros a partir de su ciudad de origen (Diagrama 1). Perteneció a una familia de notables escritores, entre los que destacan: Alfonso autor de *“Clitumno flumine”*, Antonio *“Vita Pontificum”* y Alessandro *“Delle Sentenze Morali”*. Felice Ciccarelli se casó con Dea Bellusi con la cual tuvo tres hijos. No se conoce su fecha de fallecimiento aunque se sitúa antes de 1630.

La breve biografía, escasa en datos, escrita sobre el artista por Tommaso Bartoletti<sup>1</sup>, apunta la grandeza del pintor a pesar de que fué poco conocido debido a la escasez en su producción artística. Su obra más conocida es la *Vergine del Carmine*, realizada en el 1603, que se encuentra en la iglesia de San Roque en Atesa. De esta obra se escribió: *“i critici ammirano sobrietà e fusione di colorito, buona disposizione del panneggio, morbidezza di carnagioni, espressione serena nelle teste. Non va però esente da difetti, e principalmente nel disegno delle estremità, che sono poco accuratamente eseguite.”*<sup>2</sup>



Diagrama 1. Firma de Felice Ciccarelli di Atesa.

Entre las obras de Ciccarelli, situadas en la región de Abruzzo donde trabajó, se encuentran las siguientes: En la iglesia de Santa María del Olmo en Archi, una tela que representa a *San Vitale*. En la iglesia de San Domenico, *la Virgen del Rosario* del 1606 comisionada por la primera esposa de Fulvio Scacchi. Desgraciadamente esta obra no se conserva.<sup>3</sup> Asimismo se le atribuyen las pinturas *La Inmaculada Concepción*, *la Virgen del Rosario* y *la Virgen del Purgatorio*. Estas tres obras se hallan en la iglesia di Santa Vittoria de Tornareccio.

<sup>1</sup> BARTOLETTI, T. *Biografia cronologico-storico-critica degli uomini illustri atessani*.

<sup>2</sup> *Ibid* “los críticos admiran la sobriedad y fusión de colorido, la buena colocación de los paños, la morbidez de las carnaciones y expresión serena en las cabezas. No obstante, no está ausente de defectos, y principalmente en el dibujo de las extremidades, que están realizadas con poca precisión.”p.113

<sup>3</sup> VERLENGIA, F. *Artisti atessani: Felice Ciccarelli*, p. 52-57.

## 4. ESTUDIO ICONOGRÁFICO

En este apartado se plantea el objetivo de avanzar en la comprensión de los distintos personajes que componen el cuadro, y cuales pudieron ser los motivos que movieron al autor a incluirlos en la composición pictórica.

Es claro que a excepción de los personajes que tradicionalmente formaron parte de la escena a partir de los textos evangélicos canónicos, el artista ha prescindido de algunas figuras muy representadas en las obras de la época, que presenciaron la escena de la Crucifixión; y ha incluido cuatro nuevos personajes. Es sabido que una de las prerrogativas del pintor es modificar la realidad buscando transmitir su propia lectura de ella, siendo su obra el elemento de comunicación, su personal lenguaje para transmitir y testimoniar la época en la que vive.

### 4.1. EL PASAJE DE LA CRUCIFIXIÓN EN LA CONTRARREFORMA

El acto supremo de la Crucifixión de Cristo ha sido tratado desde tiempos muy antiguos, si bien en el periodo Paleocristiano trata de evitarse por la correspondencia del instrumento de la Cruz con la de los ajusticiamientos de malhechores; tendremos que esperar a las primeras representaciones de la Edad Media y especialmente en el Románico para encontrar al Cristo *Triumphans* inexpresivo y sereno como el de la obra objeto de nuestro análisis. El tema de la Crucifixión de Cristo, fue ampliamente tratado durante el Renacimiento y el Manierismo, que lo fueron adaptando a los diversos gustos tanto de la época como personales. Tras el Concilio de Trento en 1563, se exigió a los artistas una mayor claridad y decoro en sus representaciones.<sup>4</sup> No obstante los artistas interesados siempre en la representación de la anatomía del cuerpo humano aprovecharon el tema del Calvario y otros temas religiosos para realizar denodados esfuerzos de estudio de morfología anatómica, si bien dentro de los cánones preestablecidos por la Iglesia.

El pintor Ciccarelli tomó como referencia para su obra el Evangelio de San Marcos, el único donde aparece el epígrafe *Eloí, Eloí* que significa *Dios mío, Dios mío*, estas palabras figuran en la parte superior de la pintura. Si bien en el Evangelio de San Mateo (27: 46) aparece una pequeña variante, Jesús dice: *Elí, Elí ¿lama sabachtani?*<sup>5</sup>, que reside en la diferente lengua con la que se escribió, ya que San

---

<sup>4</sup> “La iconografía que en un principio estaba destinada a resumir las premisas del cristianismo se veía atentada ante la introducción del desnudo y de la multiplicación de los personajes que invadían las escenas de Cristo crucificado, restando la nobleza y la dignidad que debía de poseer esa escena.” MANTAS FERNÁNDEZ, R. *La soledad del Crucificado de Sebastian Martínez Domedel en la redención del pecado de la humanidad*, p.891

<sup>5</sup> Dios mío Dios mío ¿por que me has abandonado?





Fig. 5. Anverso de *la Crucifixión*. Fotografía del autor.





Fig. 6. Reverso de *la Crucifixión*. Fotografía del autor.

Marcos lo escribe en arameo y San Mateo usa el hebreo en la primera parte de la expresión.

La iconografía de *la Crucifixión* de Ciccarelli no se basa solamente en el Evangelio según San Marcos, sino que enriquece la escena con pasajes de los Evangelios apócrifos. En los Evangelio de San Lucas y de San Juan no aparece ninguna referencia a las palabras Eloi Eloi que están escritas en la Crucifixión de Ciccarelli sobre la Cruz (fig. 5).

En el Evangelio según San Marcos la escena de la Crucifixión se narra del siguiente modo:

*“22 Le llevaron al lugar del Gólgota, que quiere decir lugar de la calavera, 23 y le dieron vino mirrado, pero no lo tomo. 24 Le crucificaron y se repartieron sus vestidos, echando suertes sobre ellos para saber lo que había de tomar cada uno. 25 Era la hora de tercia cuando le crucificaron. 26 El título de su causa estaba escrito: El rey de los judíos. 27 Crucificaron con El a dos bandidos, uno a la derecha y otro a la izquierda, 28 y se cumplió la escritura que dice: Fue condenado entre malhechores. 29 los transeúntes le injuriaban moviendo la cabeza y diciendo: ¡Ah!, tu que destruías el templo de Dios y lo edificabas en tres días, 30 sálvate bajando de la cruz. 31 Igualmente los príncipes de los sacerdotes se mofaban entre si con los escribas, diciendo: A otros salvó, a si mismo no puede salvarse. 32 ¡El Mesías, el rey de Israel! Baje ahora de la cruz para que lo veamos y creamos. Y los que estaban con El crucificados le ultrajaban. 33 Llegada la hora sexta, hubo oscuridad sobre toda la tierra hasta la hora nona. 34 Y a la hora de nona gritó Jesús con voz fuerte: Eloí, Eloí, lama sabachtani? Que quiere decir : Dios mío, Dios mío ¿por qué me has abandonado? 35 Algunos de los presentes, oyéndole, decían: Mirad, llama a Elías. 36 Corrió uno empapó una esponja en vinagre, la puso en una caña y se lo dio a beber, diciendo: Dejad, veamos si viene Elías a bajarle.”*

En *la Crucifixión* de Ciccarelli, nuestro autor se circunscribe a el momento en el que Jesús llamó a Dios Padre antes de morir diciendo *Dios mío, Dios mio ¿por qué me has abandonado?*

A la izquierda del cuadro aparece representada la Virgen María, San Juan, una de las Marías y María Magdalena. A la derecha del cuadro se hallan una serie de santos que no estan referenciados en la escena bíblica de la Crucifixión, pero que fueron colocados por motivos religiosos, devocionales del periodo y de patrocinio de la zona; y es de suponer que tienen una fuerte relación con la iglesia de San Francisco de Asís, donde se encontraba el cuadro.

En esta obra aparece una particularidad en la escritura en concreto en la sigla INRY y en las palabras “ELOI ELOY”, ambas terminan en “y” griega. Este uso de la “Y” final es característica del siglo XV y nos indica el retraso con el que las influen-





Fig. 7. Las palabras *Eloi Eloy* arriba de la inscripción *INRY*. Fotografía del autor.

cias artísticas llegaban al Abruzzo.<sup>5</sup> En la cruz encontramos una cartela con la sigla *INRY*, inscripción de la frase latina dictada por Poncio Pilato “*IESVS NAZARENVS REX IVDAEORVM*” (Jesús de Nazaret rey de los judíos)(fig. 7).<sup>6</sup>

En *la Crucifixión* Cristo se muestra vivo y triunfal en la Cruz, representación (que se inició a partir del siglo V) con la que Iglesia recordaba los sufrimientos de Cristo en la Cruz; los cuales no se veían expresados en la representación precedente de Jesús como cordero.

En el Evangelio de San Mateo se hace referencia al eclipse de sol y a la aparición de las tinieblas que oscurecieron la tierra en el momento en el que Cristo expiró, entre la hora sexta y novena desde el medio día hasta las tres de la tarde. Este momento queda representado en la obra de Ciccarelli, a través de las nubes grisesáceas en torno a la luz impregnando la atmósfera de desolación.

La ciudad del fondo es muy probable que haga referencia a la ciudad de Loreto Aprutino, de este modo el artista acercaba el tema de la Crucifixión a los habitantes del pueblo estableciendo un paralelismo con la ciudad de Jerusalén; como es costumbre en los modelos del Renacimiento que se prolongaran hasta el Barroco.

#### 4.2. ICONOGRAFIA DE LOS PERSONAJES

En el centro de la tela se sitúa Jesús en la Cruz que alza la mirada al cielo. A la izquierda se encuentran los personajes que acompañan canónicamente la representación de la Crucifixión, es decir, una de las Marías, San Juan, la Virgen María y María Magdalena. A la derecha del cuadro se sitúa otro grupo formado por los siguientes Santos de izquierda a derecha: San Francisco de Asís, San Roque, San Blas de Sebaste y San Leonardo de Noblac.

Resulta difícil la identificación exacta de este personaje femenino (una de las Marías), podría ser María la madre de Santiago el Menor y de José o tratarse de María Salomé (fig.8). Estas Marías son las que aparecen en el Evangelio de San Marcos.



Fig. 8. Una de las Marías. Fotografía del autor.

San Juan Evangelista, el discípulo amado, fue el apóstol predilecto de Jesús, quien apoyó la cabeza en su pecho en la última cena. Gozó de una gran amistad con Jesús y escribió el cuarto evangelio y el Apocalipsis en su destierro a la isla de Patmos por Domiciano. Suele estar representado en las crucifixiones junto a

<sup>5</sup> LUCCHINI, F. *Cerro di Caldana e la chiesa dedicata all'Annunciazione de Maria Vergine, S. Bernardo e S. Antonio Abate*, p. 108.

<sup>6</sup> RODRIGUEZ PEINADO, L. *La Crucifixión*. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, p. 29-40.



Fig. 9. San Juan y la Virgen María.  
Fotografía del autor.

la Virgen María como en esta obra, Cristo le encomendó el cuidado de su madre desde la Cruz (Jn 19, 26-27) y atendió a la Virgen hasta la ascensión de esta<sup>7</sup>. Juan quiere decir “«gracia de Dios»o [...]«a quien Dios ha hecho alguna donación»”, la donación del cuidado de su madre la Virgen María mediante las palabras: “Ecce Mater Tua”<sup>8</sup>, que significa “he ahí a tu Madre”. Se le representa muy joven e imberbe por haber sido el más joven de los apóstoles, con túnica talar roja y manto rojo, emblema de los santos mártires (fig. 9).<sup>9</sup>

La Virgen María goza de una enorme veneración en la cristiandad, aun así en los inicios del cristianismo no tuvo una gran devoción lo que se desprende de una escasa presencia en el Evangelio. El Evangelio de San Juan es el único que menciona la Virgen María en la Crucifixión. A esta falta de preeminencia en el Evangelio se sumó la ausencia del martirio y de no haber realizado ningún milagro en vida. No obstante los teólogos establecieron una correlación entre el dolor de ella en el momento de la Crucifixión y el dolor de su Hijo en la Cruz, entendiendo que la Virgen María había sido “moralmente crucificada, al mismo tiempo que su Hijo”.<sup>10</sup> El culto de la Virgen María apareció a partir del Concilio de Éfeso en el año 431, con la aceptación de la Virgen como mártir y la consumación de los milagros póstumos.

En el cuadro objeto de Ciccarelli, la Virgen tiene un manto azul, color cielo que le coloca su hijo y una túnica rosácea, que hace referencia al color del martirio moral de la Virgen María, que refuerza su carácter humano y el cinturón *Sagrado Cíngulo Mariano* (fig. 9).

Está situada a la izquierda de la Cruz, en concreto el autor de esta obra refleja el segundo desmayo de la Virgen *Lapsus Deiparae Virginio sub Cruce*, que reflejan los Evangelios apócrifos. Fué a partir del Siglo XIV cuando comenzó a representarse de este modo a la Virgen bajo la Cruz ya que hasta esa época se había colocado de pie a la derecha de la cruz. Mientras que a la izquierda de la Cruz se situaba a

<sup>7</sup> “San Juan Permanece solo para representar a los apóstoles que se dispersaron después de haber traicionado, negado o abandonado a su maestro”.  
RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia Nuevo testamento*, p. 520.

<sup>8</sup> DE LA VORÁGINE, S. *La leyenda dorada*, p. 37.

<sup>9</sup> “Se le suele representar con túnica azul y blanca símbolo de su pureza y manto rojo por no escapar la tina de aceite hirviendo, ni el cáliz de la Pasión habría muerto a pie de la cruz de no ser confortado por Cristo”. CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los santos*, p. 234.

<sup>10</sup> RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia Nuevo testamento*, p. 62.



Fig. 10. María Magdalena.  
Fotografía del autor.

San Juan.<sup>11</sup> Desde este momento puede aparecer desfallecida en los brazos de las *Santas Mujeres* o de San Juan, como en la obra presente. De este modo el *Stabat* se ve sustituido por el *Desmayo*. En la época suscitó cierta controversia pues resultaba demasiado patética y dolorosa, además de contradecir los Evangelios y restar protagonismo a la escena de la Crucifixión. No obstante esta representación gozó de una gran difusión desde el arte medieval. Réau afirma que “sólo en las pinturas del siglo XV se la ve sentarse o caer al suelo”<sup>12</sup> lo que nos confirma el carácter tardío de la *Crucifixión* de Ciccarelli al emplear este episodio, ya que data de comienzos del siglo XVII.

Tradicionalmente se ha venido a asociar la figura de María Magdalena con María la hermana de Lázaro y de Marta de Betania. Se la suele representar con elegantes atuendos e incluso joyas como en este caso, para recordar su pasado de cortesana; toma su nombre del Castillo de Magdala que heredó tras la muerte de sus padres. Aprovechando su desahogada posición económica se entregó a una vida de placeres hasta que encontró a Jesús en la casa de Simón, allí lavó los pies a Jesús con sus lágrimas y los perfumó para luego secarlos con sus largos cabellos (fig. 10).

La escena donde acompaña a la Virgen a los pies de la cruz aparece reflejada en los evangelios San Mateo 27, 55) y San Juan (19, 25). A María Magdalena se la representa con un vestido rojo símbolo del amor místico a Dios y una túnica amarilla, color de la fé revelada. Es la única mujer en la presente Crucifixión que ostenta una joya para reforzar la idea de riqueza.

A pesar de las numerosas heridas provocadas durante la flagelación, la corona de espinas y la subida del camino del Calvario con la Cruz a cuestas, las muestras de su martirio no aparecen en el Cristo de la obra, tan solo presenta restos de sangre en las manos y pies. Mira al cielo pidiendo ayuda a Dios Padre, tiene la boca abierta y el artista nos sitúa en ese preciso momento a través del escrito “ELOI ELOY” (fig.7).

El cuerpo de Cristo está cubierto con el *perizonium*, tela que envuelve su desnudez después de ser despojado de sus vestiduras por los soldados. Sobre este

<sup>11</sup> Este momento “lo expresan los tres primeros versos de la admirable endecha franciscana atribuida al hermano Jacopone di Todi:

*Stabat Mater dolorosa  
Juxta crucem lacrimosa  
Dum pendebat filius”  
Ibíd, p. 519.*

<sup>12</sup> *Ibíd*, p. 519.





Fig. 11. Cristo en la cruz.  
Fotografía del autor.

pañó existen diversas teorías, por una parte Denys el Cartujo, teólogo de la Orden de los Cartujos del siglo XV, atribuye a la Virgen Maria su colocación<sup>13</sup>; y por otro lado en uno de los pasajes de los Evangelios Apócrifos este hecho se asigna a los soldados: “Y cuando llegó al lugar que se llama Gólgota, los soldados lo desnudaron de sus vestiduras y le ciñeron un lienzo, y pusieron sobre su cabeza una corona de espinas y colocaron una caña en sus manos.”<sup>14</sup>

En el único Evangelio en el que se comenta que Jesús fué fijado a la Cruz mediante clavos, es el de San Juan. El número de clavos que se emplearon se desconoce. En las obras precedentes al siglo XIII se utilizan cuatro clavos, a partir de esta fecha se emplearon tres, pues los pies se sobreponen. Es desde la Contrarreforma de la Iglesia, cuando la diferencia entre cuatro y tres clavos resulta indiferente.

Ciccarelli representa al Cristo *Triumphans*, Jesús crucificado se muestra con un aspecto digno y elegante con una anatomía de moderada contención y correcta. “Desde Bizancio se impondrá la imagen de Cristo vivo y triunfante en la cruz que ni sufre, ni padece dolor.”<sup>15</sup> La tradición en la fórmula de representación de la escena del Calvario ha variado a través del tiempo según dos tipologías, el *Christus triumphans* y el *Christus patiens*, tratando de reflejar las dos naturalezas de Cristo: la humana y la divina (fig. 11).

En el siglo XVII se solía representar a Cristo muerto o vivo, con pocos personajes, de modo que el tema principal, la Crucifixión, no tuviese elementos que desenfocasen la importancia y claridad del mismo. La obra en estudio, se aparta claramente de esta tendencia, ya que aparecen ocho personajes entorno a Cristo.

San Francisco de Asís nació en la localidad de Asís en 1182. Era hijo de un rico comerciante de paños. En su juventud vivió con ostentación y vanidad. Se cuenta de él que encontró a un leproso a quien abrazó superando su repulsión y desde ese momento inició su conversión. Su padre lo desheredó al ver el cambio de vida de su hijo y su idea de dar todos sus bienes a los pobres. Fué fundador de la Orden de los Hermanos Menores en Asís y falleció en 1226.

El atributo por el que se conoce a este Santo son los cinco estigmas de la Pasión en las manos, el costado y en los pies; aunque en esta obra sólo se reconocen los de las manos. Viste el hábito de la Orden aunque no el típico color terroso,

<sup>13</sup> *Ibíd*, p. 491.

<sup>14</sup> VV.AA. *Los Evangelios Apócrifos*, p. 307.

<sup>15</sup> MANTAS FERNÁNDEZ, R. *La soledad del Crucificado de Sebastian Martínez Domedel en la redención del pecado de la humanidad*. p.889



Fig. 12. San Francisco.  
Fotografía del autor.

sino de un color gris verdoso, tal vez por una licencia del artista o por un viraje del color.<sup>16</sup>, y el cingulo blanco con tres nudos que simbolizan: pobreza, castidad y obediencia (fig. 12).

A pesar de la descripción de su aspecto y fisonomía por Tomás de Celano, su biógrafo, no se ha generado una imagen muy definida del Santo pues ha sido representado indiferentemente barbudo e imberbe.<sup>17</sup> Es precisamente en el siglo XVI cuando se le vuelve a representar barbudo en la Escuela Veneciana y Boloñesa, siguiendo la descripción de Tomás de Celano.<sup>18</sup>

San Roque provenía de una familia rica de Montpellier, al fallecer sus progenitores repartió su patrimonio entre los pobres y emprendió un peregrinaje a Roma. Durante su viaje le sorprendió una epidemia de peste, se dedicó a sanar a los apestados trazando una cruz sobre su frente. Según Carmona Muela, contrajo la peste a raíz de una flecha que se clavó en su pierna izquierda a su paso por Piacenza.<sup>19</sup> Ferrando Roig nos dice que contrajo la peste cuando socorría a los apestados.<sup>20</sup>

San Roque gozó de gran fama entre los siglos XIV y XVII, como protector de los enfermos de peste que en estos siglos se extendió por toda Europa llegando a menguar la población en dos tercios. Entorno a 1584-1600 la iglesia lo canonizó ya que contaba con mucho culto popular. Es posible que para conmemorar su reciente canonización, se comisionase el lienzo.

En la región del Abruzzo el culto a este Santo estaba muy difundido, y el número de iglesias dedicadas a San Roque lo confirma y atestigua, además de ser patrón de varias poblaciones limítrofes como Collelongo, Roccamontepiano o Bisegna, trece en total.

A pesar de que sus atributos son escasos en la obra, pues viste con una túnica de peregrino llamada *sarrocchino* o esclavina, y bordón, atributos estos que coinci-

<sup>16</sup> RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la A a la F*.

<sup>17</sup> “de estatura mediana, tirando a pequeño; su cabeza, de tamaño también mediano y redonda; la cara, un poco alargada y saliente; la frente plana y pequeña; sus ojos eran regulares negros y candorosos; tenía el cabello negro; las cejas rectas; la nariz, proporcionada, fina y recta; las orejas erguidas y pequeñas [...]; la barba, negra y rala”  
CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los santos*, p.155.

<sup>18</sup> RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la A a la F*.

<sup>19</sup> CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los santos*.

<sup>20</sup> FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los santos*.



Fig. 13. San Roque.  
Fotografía del autor.

den con otros Santos como San Alejo y Santiago el Mayor, tenemos la convicción de que se trate de San Roque.<sup>21</sup> Nos induce a ello el hecho de encontrarse apoyado sobre una roca, lo que nos lleva a pensar que el autor quiso reforzar así la identificación de este Santo. Su nombre en latín es Rochus Montepessulanus, es decir Roca del Monte Pessulano. Es posible que sobre una roca, quisiera reforzar su identificación apoyándolo, pues en este caso la roca no tiene la función de reforzar la estabilidad de la Cruz como se ha podido ver en otras obras. En este cuadro solo hay una roca de gran tamaño separada de la Cruz, no en vano es patrón de los canteros y empedradores.<sup>22</sup>

Uno de los emblemas iconográficos por el que se le identifica, es una úlcera en su pierna derecha, otro indicio que nos lleva a San Roque; único personaje que muestra la pantorrilla. Tal vez por la cierta rigidez y contención de la obra, el artista solo haya querido indicarnos la existencia de la úlcera en el muslo descubriéndolo ligeramente.<sup>23</sup>

Comparando esta obra con otras de la época, hemos podido observar que los colores de su atuendo coinciden con la mayoría de representaciones de San Roque. Así mismo, se ha visto que por lo general en las imágenes del Santo, el color de sus cabellos es pelirrojo (fig. 13).

Hemos intentado consultar la tesis de Pierluigi Evangelista *La Decorazione Pittorica della Chiesa di San Francesco di Assisi in Loreto Aprutino*, sobre las pinturas de la Iglesia de San Francesco. No obstante solo se ha podido conseguir un resumen de esta, en la cual se identificaba a este Santo con San José, lo cual resulta muy improbable pues nunca aparecía representado en una Crucifixión. Solo se le representa en escenas de la infancia de Jesús y muy a menudo con la mano en el pómulo con gesto pensativo.<sup>24</sup> Además en vez de un bordón tiene un bastón curvado o en forma de muleta rematado en forma florida, indicando el acontecimiento milagroso ocurrido en los Evangelios Apócrifos.

<sup>21</sup> Réau dice que “en las imágenes más antiguas, San Roque esta simplemente representado con el atavío tradicional de los peregrinos”  
RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la P a la Z*, p. 150.

<sup>22</sup> “la mayoría de las pinturas que lo representan son cuadros votivos dedicados, que se encuentran en las capillas corporativas u hospitales”  
*Ibid*, p. 151

<sup>23</sup> “con la mano descubre una úlcera (Pestbeule) que sus biógrafos sitúan en la ingle(peste inguinal), pero que por decencia los artistas trasladan mas abajo, al centro del muslo”  
*Ibid*, p. 150.

<sup>24</sup> FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los santos*.





Fig. 14. San Blas.  
Fotografía del autor.

San Blas de Sebaste vivió en los siglos III y IV, fué obispo de Sebaste y martirizado a comienzos de siglo IV bajo el mandato del emperador Diocleciano. En la representación de la obra lo encontramos revestido con capa pluvial, mitra y el rastrillo de cardar, su principal atributo iconográfico y reconocedor; así como los dos primeros hacen referencia a su condición de obispo, este último atributo apela a su martirio; pues le desgarraron las carnes con rastrillos o peines de hierro *pectinibus ferreis*, le intentaron ahogar y finalmente fué decapitado ante su negativa de adorar a los ídolos paganos en tiempo de Diocleciano.<sup>25</sup>

Su milagro mas popular fue *la espina de pescado*. Una madre llevó a su hijo a San Blas pues tenía una espina de pescado clavada en la garganta, el Santo lo sanó acercándole dos cirios en forma de Cruz de San Andrés a la garganta.

Fue un Santo muy venerado por toda Italia y gozó de una particular devoción en el Abruzzo, devoción que se refleja en la gran cantidad de iglesias, santuarios, ermitas y capillas dedicadas al mismo. En Loreto Aprutino encontramos la Iglesia de San Biagio, nombre italiano del Santo. Sabemos de la importancia que tenía en esta región de Italia el comercio lanar en aquel periodo, por lo que es posible que el gremio de artes y oficios quisiese tributar devoción a su patrón, contribuyendo con el pago de la tela, lo cual explicaría en cierto modo su particular vinculación con el espectador a través de la mirada (fig. 13).<sup>26</sup>

San Leonardo de Noblac nació en el seno de una familia noble francesa lo que le permitió conocer al rey de Francia y su estima. Fue en este periodo cuando hizo apostolado y liberó a los turcos cautivos que se vendían como esclavos en puertos franceses gracias a su relación con el rey.<sup>27</sup> Tanto es así que el soberano quiso ofrecerle un obispado, pero el Santo lo rechazó pues prefería una vida monacal.

En cierta ocasión el rey Clodoveo requirió su presencia en el parto de la reina ya que peligraba la vida de ésta. Tras el parto la reina Clotilde no falleció y dió a luz un niño muy robusto. El rey quiso darle monedas de oro en agradecimiento pero San Leonardo lo rechazó, sugiriéndole que lo diese a la gente pobre. El Santo le dijo: “si te empeñas en que acepte alguna recompensa, aceptaré gustosamente un trozo de bosque para establecer en él mi residencia y consagrarme al servicio de Cristo.”<sup>28</sup> Fué en esta parcela de bosque donde estableció el monasterio.

<sup>25</sup> RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la A a la F*.

<sup>26</sup> “Suele representarse sin barba, pero por influencia de Oriente, de donde se importo su culto, puede aparecer también con ella”  
CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los santos*.

<sup>27</sup> RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la G a la O*.

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 212.

En la obra lo vemos vestido con hábito monacal negro con capuchón (fig. 15). Porta el báculo que hace referencia a la fundación del monasterio Nobilico (fig. 16). En la mano izquierda tiene las cadenas y una torre sobre la que apoya su brazo (fig. 17). Estos atributos se refieren a su apostolado con los cautivos, así como a sus milagros en los que a través de la oración al Santo se quebraban las cadenas y salían de las cárceles.



Fig. 15. San Leonardo.  
Fotografía del autor.



Fig. 16. Báculo de San Leonardo.  
Fotografía del autor.



Fig. 17. Cadenas y torre, tributos de San Leonardo.  
Fotografía del autor.

## 5. ANÁLISIS COMPOSITIVO Y ESTILÍSTICO

La obra obedece a una composición rígida y preestablecida, lo que responde a criterios más cercanos al Renacimiento que al Manierismo. No obstante encontramos elementos que nos señalan la reciente influencia del movimiento pictórico reconocido como Romanista.<sup>29</sup>

La composición de la obra se distribuye en cuatro rectángulos, divididos por la línea vertical que crea el travesaño de la cruz en el centro de la obra, y por una línea horizontal marcada por el perfil de la ciudad amurallada al fondo de la escena. La disposición de las masas, transmite una gran sensación de orden y armonía mediante el dolor y movimiento comedido, casi inexistente, potenciado por los personajes.

A cada lado de Cristo se encuentran dos grupos de cuatro personajes, divididos por la Cruz que equilibran de un modo formal la composición. La María a la izquierda llora contenidamente, con un pañuelo sostenido artificialmente en las dos manos con el que seca sus lágrimas (Diagrama 3).

San Juan representado entre una de las Marias y la Virgen María a la que sostiene con brazos desplomada por el dolor, forman una línea diagonal que ayuda a enmarcar la Crucifixión.

Como ya se ha dicho la Virgen María aparece desmayada sostenida por San Juan. Su aspecto abatido se acentúa por su cabeza inclinada con los ojos cerrados, por la postura de sus manos caídas y por su posición genuflexa.

María Magdalena arrodillada abraza la cruz, con un aire de ensimismamiento y mirada perdida. Sus cabellos rubios y rizados caen desordenadamente por su hombro derecho y por la espalda. El ademán que adopta en *la Crucifixión* ha sido muy difundido de forma estereotipada en otras obras del manierismo.

El color de las carnaciones es notablemente claro en todos los personajes, acentuado en la piel de María Magdalena, de aspecto prácticamente nacarado está cubierta con un vestido rosaceo escotado encima del cual tiene un manto amarillo que le cubre la espalda y su pierna derecha. De su cuello pende un colgante de oro con una piedra verde en el centro. Resulta interesante la representación

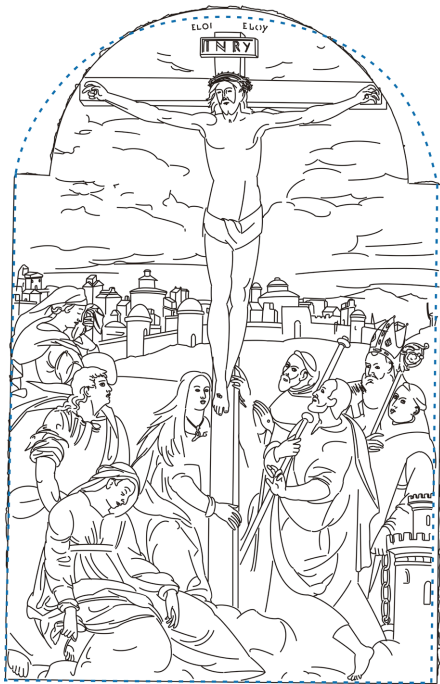


Diagrama 2. Cambio del formato original con terminación en arco rebajado.

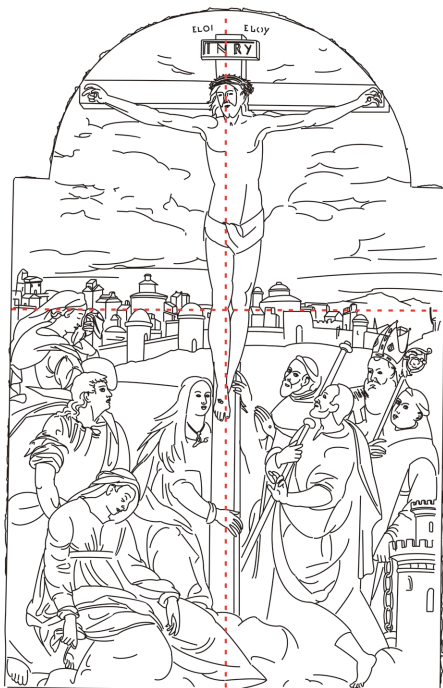


Diagrama 3. División de la obra a través de una cruz.

<sup>29</sup> "es indudable que la lección rafaelesca volverá a imponerse, ya en la segunda mitad del siglo XVI, como ejemplo de olímpica armonía y serenidad imperturbable ya que hay que contraponer polémicamente al lenguaje concitado por los primeros manieristas". SUREDA, J. *Summa Pictorica*. En: ROSSI, S. *El manierismo y la expansión del Renacimiento*, p. 414.



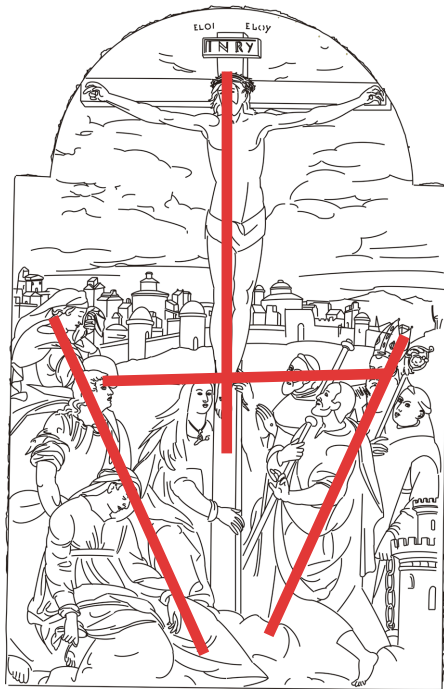


Diagrama 4. División de la obra a través de una cruz.

de esta joya de estilo renacentista, al contrario que las vestimentas de los personajes de la izquierda, con mayor rigor histórico al momento de la Crucifixión.

En el lado derecho de la Cruz aparecen un grupo de Santos ajenos al pasaje evangélico y por lo tanto anacronicos. De izquierda a derecha:

San Francisco de Asís, se muestra arrodillado con las manos en posición de oración. El Santo aparece en un segundo plano, detrás de san Roque, mirando la cruz con rostro enjuto y barba puntiaguda.

San Roque arrodillado sobre una roca mira devotamente la cruz. Con su mano derecha sostiene el bordón, mientras que con la izquierda hace un gesto de bendición a el espectador. Viste un atuendo marrón verdoso envuelto en una capa rojo pálido.

San Blas de Sebaste parece ser el único ausente en *la Crucifixión* ya que dirige la mirada al espectador desde un segundo plano. De este modo el Santo nos introduce en la escena en un intento de hacer participe al espectador en *la Crucifixión*, siendo este un rasgo más propio del siglo XVII.

Como el resto de santos, San Leonardo de Noblac aparece arrodillado alzando la mirada a Jesús. Su expresión es relajada, ni tan siquiera expresa dolor al contemplar la Crucifixión y con la mano izquierda coge unas cadenas, su emblema iconografico reconocedor.

El artista dispone una linea horizontal en el encuentro de el perfil de la ciudad y el horizonte rojizo y amarillento sobre el que se sitúa un cielo azul oscuro con nubes grises que se aclaran cuando se acercan al madero, creando un resplandor amarillo detrás de Jesús. Estas nubes hacen referencia a las tinieblas que escribe Mateo en el Evangelio (27:45) “Desde el mediodía hasta las tres de la tarde, las tinieblas cubrieron toda la región.” Queda claramente manifiesta la influencia flamenca por el intenso celaje, el paisaje, la atención a los detalles y la expresión de las caras.

En cuanto a las figuras, se aprecia un gusto por la pintura de Rafael que obtuvo gran acogida entre ciertos pintores que apreciaron la delicadeza y elegancia de este. Esta tendencia *posrafaelista* se impuso por academias y clero que en ocasiones pecaron de: “componer en frío sosas repeticiones de temas ya gastados.[...]enseñar con maestros la manera de producir obras según los principios del arte del Renacimiento romano”.<sup>30</sup> Los principales seguidores de Rafael en el



Fig. 18. Colgante de oro perteneciente a María Magdalena.  
Fotografía del autor.

<sup>30</sup> PIJOAN, JOSÉ.: *Arte barroco en Francia Italia y Alemania siglos XVII y XVIII*, p. 46

Abruzo fueron, Pompeo Cesura y Giovanni Paolo Cardone, aunque estos pintores ya habían introducido en sus obras ciertos elementos manieristas tales como el color y el movimiento.<sup>31</sup>

Ciccarelli ha querido plasmar en esta obra su dominio en la representación de las telas mediante la rotundidad de los pliegues que crean claro-oscuros y mediante el uso de ricos y vivaces colores.

En la obra se representan ocho personajes sin que reduzca la claridad e importancia de Cristo. Ciccarelli fue capaz de lograrlo gracias a una clara diferenciación de zonas, siendo la parte superior destinada a Cristo y la inferior a el resto de personajes. De esta forma se pretendía devolver el protagonismo a Cristo, para que el fiel contemplara única y exclusivamente su sacrificio en la Cruz.<sup>32</sup>

La situación artística del Abruzo a finales del siglo XVI resulta muy interesante pues confluyen la cultura meridional, centro italiana y la flamenca que dan como resultado una pintura local que adquieren diversas influencias.<sup>33</sup> La posición de esta región es vital para comprender las influencias venidas de Roma, Florencia y de los Países Bajos; así como para comprender cierto estancamiento en la evolución artística.

Sabemos que Margarita de Austria y Parma fué gobernadora de L' Aquila desde 1572 a 1586, y estuvo un largo periodo en Flandes lo que favoreció la llegada de numerosas obras de arte a Italia. No solo llegaron obras flamencas al Abruzo sino que también se instalaron artistas flamencos probablemente a través de Napoles, como Hendricks y Aert Mytens quienes trabajaron en l'Aquila entre 1592 y 1601.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> “en el siglo XVII cuando la fortuna critica de Rafael alcanza su climax aunque al precio de un parcial malentendido de las razones mas profundas de su arte.[...]si antes su valoración se hacia sustancialmente en función antimilangelesca, ahora se hará en función anticaravaggiesca” SUREDA, J. *Summa Pictorica*. En: ROSSI, S. *El manierismo y la expansión del Renacimiento*, p. 418.

<sup>32</sup> MANTAS FERNÁNDEZ, R. *La soledad del Crucificado de Sebastian Martínez Domedel en la redención del pecado de la humanidad*.

<sup>33</sup> LEONE DE CASTRIS, P. *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale. La pittura in Italia Il Cinquecento*.

<sup>34</sup> *Ibíd*

## 6. ESTUDIO DE LOS ASPECTOS TÉCNICOS

En este apartado se estudian los aspectos técnicos del cuadro, sus elementos constitutivos tanto de los estratos pictóricos como del soporte textil, el bastidor y el marco arquitectónico de la obra. Para el estudio de estos elementos se efectuaron exámenes organolépticos y con lupa binocular para observar las fibras.

### 6.1. LA CAPA PICTÓRICA

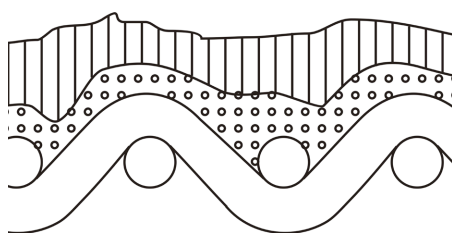


Diagrama 4. Diversos estratos que conforman la pintura. 1. Tela de lino. 2. Preparación tradicional. 3. Capa pictórica.

La técnica empleada en la realización de esta obra es el óleo con un espesor fino lo que pone de relieve la trama del lienzo subyacente. No obstante encontramos zonas donde la pintura está muy diluida como en el velo de la Virgen María, donde Ciccarelli se apoya en el color tierra de la preparación. Las zonas con mayor espesor las encontramos donde el uso del blanco es abundante como en las carnaciones o nubes.

La pintura se ha extendido de modo que apenas podemos ver la pincelada quedando una superficie homogénea. Solo se puede apreciar en zonas muy localizadas como en los globos oculares donde, la materia pictórica realza la fuerza de la mirada.

La paleta cromática de la pintura es muy amplia, se emplean azules, rojos, amarillos, tierras y rosados en las carnaciones. Los colores se han aclarado con blanco dando cierta unidad cromática a la obra.

### 6.2. LA PELÍCULA DE PREPARACIÓN



Fig. 19. Preparación que se puede apreciar en la zona superior de la obra. Fotografía del autor.

El tipo de preparación es la tradicional con almagra (óxidos de hierro), calcita (carbonato cálcico) y cola de origen animal. Es muy probable que antes de la aplicación de la imprimación, se extendiese una fina capa de cola para impermeabilizar la tela de esta base inicial y para una mayor adhesión de esta. La obra presenta una sutil capa de preparación de color marrón rojizo, lo que permitía al artista unos efectos artísticos más cálidos y homogéneos en la obra (fig. 19).

### 6.3. EL SOPORTE TEXTIL

El tejido presenta un ligamento en tafetán de lino con un espesor de 11 hilos en trama y 12 en la urdimbre en un cm<sup>2</sup>, con una trama muy compacta (fig. 20). Los exámenes de la tela se realizaron con una lupa binocular LEICA S8AP0<sup>35</sup>, para poder determinar con mayor precisión las características de la tela. Se identificó un

<sup>35</sup> Lupa Binocular LEICA S8AP0, del laboratorio de pintura de caballete y retablos del Instituto de Restauración del Patrimonio (IRP), de la Universidad Politécnica de Valencia.



Fig. 20. Detalle del lienzo a 5 aumentos.  
Fotografía de María Castell.



Fig. 21. Detalle del hilo a 6,3 aumentos.  
Fotografía de María Castell.

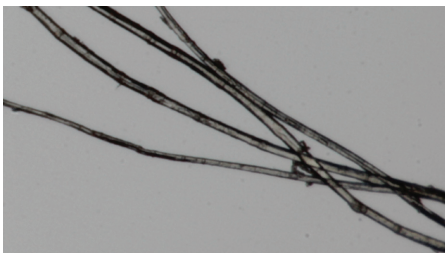


Fig. 22. Detalle de las fibras a 8 aumentos.  
Fotografía de María Castell.

hilo grueso, apretado y muy torsionado en Z (fig. 21), compuesto por numerosas fibras finas.

Para establecer el tipo de fibra se realizó la prueba de combustión de la que se extrajeron los siguientes datos: olor a papel quemado y cenizas grises y muy ligeras. Esto nos indica que se trataba de una fibra natural vegetal, constituida por celulosa.<sup>36</sup>

Se miró la fibra a través de una lupa binocular en sección transversal para acotar los resultados. Vimos que se trataba de una fibra natural procedente del tallo ya que “las fibras se presentan en manojos o fajos de varias medidas, y fibras elementales sueltas. Con frecuencia estas fibras elementales muestran nudos y dislocaciones”.<sup>37</sup>

La morfología de la fibra de lino tiene forma de cinta con nudos, similares a un tronco de caña, con marcas transversales en forma de X (fig. 22). Normalmente el lumen aparece “muy definido, y desaparece hacia el extremo de la fibra. Esta característica ayuda a distinguir la fibra de lino de la de cáñamo, el lumen de la cual es casi siempre amplio y continuo”.<sup>38</sup>

Por último se realizó la prueba de secado torsión de la fibra para saber con mayor seguridad si se trataba de lino o cáñamo. La sumergimos en agua durante unos segundos y la colocamos cerca de una fuente de calor de modo que la pudiésemos ver de frente para ver en qué sentido giraban. Si las fibras giran en el sentido de las agujas del reloj se trata de lino si giran en sentido contrario sería de cáñamo. Las fibras giraron en sentido de las agujas del reloj aunque debido a la edad de la fibra le costó girar.

Tras las pruebas realizadas podemos concluir que la fibra es lino.

Hay que destacar la configuración de la tela ya que se necesitaron tres bandas dispuestas en sentido vertical donde se dispone el orillo por lo que la trama se dispone en posición horizontal y la urdimbre en vertical. Las costuras para configurar el lienzo apenas son perceptibles desde el anverso ya que se trata de una unión muy prieta y fina (Diagrama 5). El lienzo es de fabricación manual ya que los hilos presentan engrosamientos y pequeños nudos también se observó que el espesor del lienzo no era uniforme en toda la obra.

<sup>36</sup> CAMPO, G; BAGAN, R; ORIOLS, N. *Identificació de fibres : suports tèxtils de pintures*, p. 13.

<sup>37</sup> “Les fibres es presenten en manats o feixos de diverses mides, i fibres elementals soles. Amb freqüència aquestes fibres elementals mostren nusos i dislocacions”. *Ibid*, p. 17.

<sup>38</sup> “ben definit, i desapareix cap a l’extrem de la fibra. Aquesta característica ajuda a distingir la fibra de lli de la de cànem, el lumen de la qual és quasi sempre ampli i continu”. *Ibid*, p. 18.



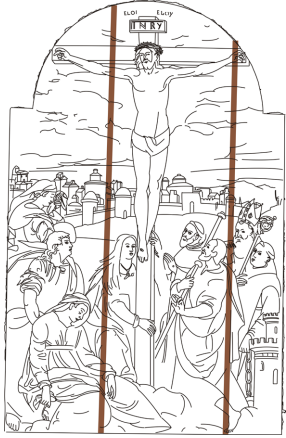


Diagrama 5. Esquema con las costuras.

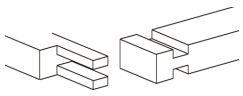


Diagrama 6. Unión a horquilla

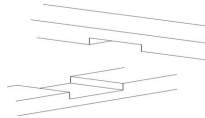


Diagrama 7. Unión a media madera

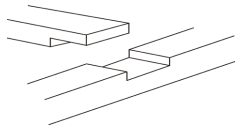


Diagrama 8. Unión a media madera en "T"



Fig. 22. Detalle Unión a media madera en "T" y señales del corte de la madera. Fotografía del autor.

El lienzo está fijado al bastidor con clavos de fabricación reciente y clavos forjados. Es muy probable que estos últimos sean los originales aunque existen ciertos indicios que nos hacen pensar que fueron recolocados.

Parece que la obra no ha sido restaurada con anterioridad aunque sufrió un cambio de forma en el siglo XVIII cuando el interior de la iglesia de San Francisco de Asís fue redecorada con un gusto Barroco. El formato de la tela original terminaba en un arco rebajado. Tras la rehabilitación del interior de la iglesia, la obra adquirió un aspecto más complejo con la terminación en arco de medio punto con dos entrantes en los extremos. Para ajustarla a este formato, el lienzo se recortó haciéndolo coincidir con el borde del bastidor.

#### 6.4. EL BASTIDOR

El bastidor no es el original de la obra, sino que fue sustituido en el siglo XVIII, donde se tomó la decisión de modificar los formatos de algunas de las obras. A partir del examen organoléptico del bastidor, identificamos que estaba realizado en madera de chopo mediante la comparación con otras maderas empleadas en Italia. No es de extrañar que se trate de esta madera, ya que su uso estuvo muy difundido en la Italia meridional a partir del siglo XII. De forma rectangular con una terminación de medio punto, mide 150x 185 cm y está formado por nueve listones de madera unidos entre sí mediante diversos ensamblajes (Diagrama 9).

En las esquinas inferiores y superiores se utilizó el ensamblaje a horquilla (Diagrama 6). La luneta de la zona superior se ha ensamblado a la estructura rectangular mediante la unión a media madera (Diagrama 7), además de ser reforzado por diversos clavos. El arco está conformado por tres listones unidos entre sí mediante unión en ángulo a media madera, y que han sido redondeados en el borde externo para conseguir un arco de medio punto. Se colocaron dos travesaños en la luz del bastidor para conferir mayor robustez al conjunto, y orientó un listón horizontal que divide el vano en dos mitades, ensamblados a los laterales por una unión a media madera, en T y reforzados con clavos (Diagrama 8). En sentido vertical un travesaño divide el bastidor desde el arco al travesaño horizontal (fig. 23). El ataque de insectos xilófagos ha provocado una rotura y pérdida de un fragmento de este listón.

Se pueden ver las marcas de las herramientas con las que se cortaron los listones del bastidor. Seguramente fueron segados con una sierra de San José o de bastidor. Se puede identificar claramente su corte manual, a luz rasante se aprecian las señales del corte con diferentes angulaciones y con una distancia irregular entre ellos (fig. 23).



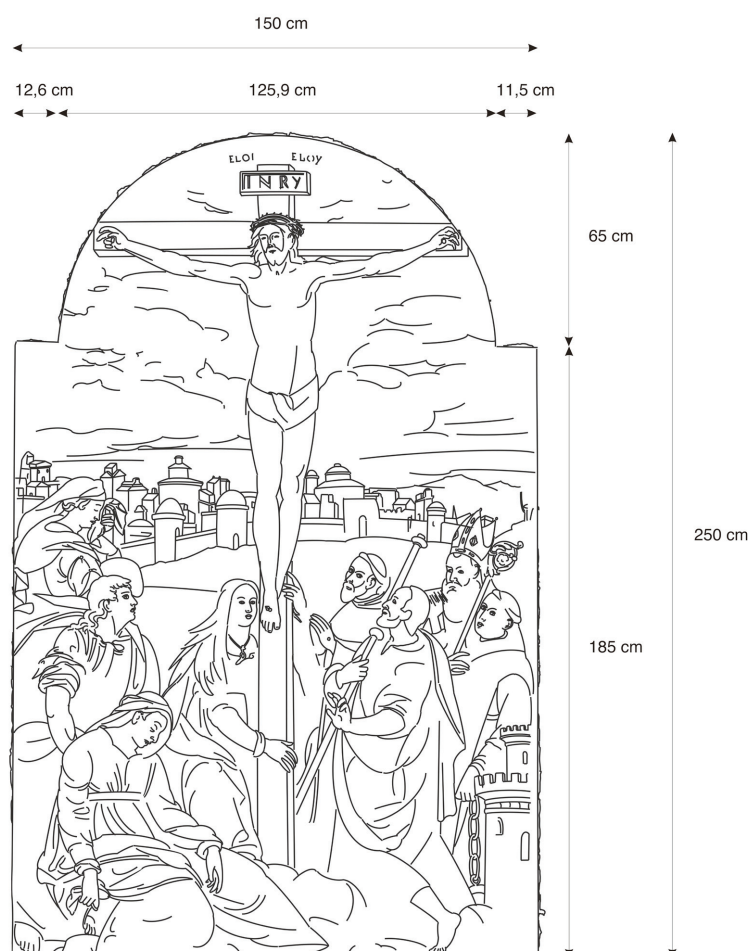


Diagrama 8. Medidas de la obra.

## 6.5. EL MARCO

El marco en el que se encuentra la tela pertenece a la reestructuración y decoración que se realizó en estuco en el 1729. El marco recorre con una moldura blanca el perímetro de la obra excepto en la parte central del lado inferior que servía para unir el púlpito con unas escaleras interiores. A diferencia de los marcos convencionales donde la obra se desvincula por la parte posterior, en esta obra colocada directamente en el marco arquitectónico de yeso, el lienzo se extrae por la parte anterior, en donde el marco ejerce principalmente una función decorativa (Para la colocación de la obra se tuvo que cortar el marco de modo que se acoplase al marco).

El marco alterna cóncavos y convexos creando un relieve similar a la moldura llamada “Salvator Rosa”, muy usada en la Italia central en los siglos XVII y XVIII (fig. 23 y 24). En la parte superior del marco se coloca una cartela de decoración rococó en la que se puede leer:

INDUERE CINERE ET CILICIO/ QUIA IN TE OCCISUS EST/ SALVATOR MUNDI/ ECCL<sup>39</sup>  
CÚBRETE DE CENIZA Y CILICIO/ PORQUE EN TI HA MUERTO/ EL SALVADOR DEL MUNDO/ ECCL<sup>40</sup>



Fig. 23. La obra en su marco arquitectónico. Fotografía del autor.



Fig. 24. Cartela del marco arquitectónico. Fotografía del autor.

<sup>39</sup> *Oficio de la Semana Santa*, p. 342

<sup>40</sup> La abreviación ECCL seguramente se refiera a Ecclesiasticus, Ecclesiastés o Iglesia es decir, la Iglesia

## 7. ANÁLISIS DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN



Fig. 25. Ondulaciones y suciedad superficial. Fotografía del autor.



Fig. 26. Acumulación de suciedad superficial. Fotografía del autor.



Fig. 27. Mancha provocada por el adhesivo de la consolidación. Fotografía del autor.

Se acomete este estudio con la intención de poder establecer la situación patológica que afecta al cuadro. Tras este estudio el proyecto de restauración se podrá exponer con mayor precisión.

Existe gran cantidad de sedimentación de suciedad superficial en toda la obra. Esta suciedad se ha acumulado de modo más abundante en la parte superior de las ondulaciones o guirnaldas creadas por el destensado del lienzo (fig.25). Estas deformaciones por una falta de tensión han provocado ondulaciones en la tela con forma de “u” que van de lado a lado. La falta de tensión en la obra es producto del bastidor fijo que sostiene la tela y los movimientos de esta ante diferentes cambios térmicos y de humedad. Cuando se retiró la obra de la iglesia se llevó al laboratorio de restauración de la Accademia di Belle Arti di L’ Aquila y se colocó en horizontal con la superficie pictórica hacia arriba y sin ninguna protección para evitar la deposición de polvo (Tras cuatro años en el laboratorio, la obra ha acumulado gran cantidad de suciedad superficial) (fig. 26). Este hecho nos lo confirma la fotografía que se realizó de la obra antes de que fuese transportada a la precitada academia. Fue en este transporte cuando se colocó la protección sobre la firma del autor debido al estado precario de la película pictórica, consistente en un adhesivo que ignoramos y con papel japonés. El adhesivo penetró en la pintura llegando a impregnar el lienzo (fig. 27 y ).

La obra presentaba craquelados de modo poco uniforme en la superficie, pues hay zonas extremadamente agrietadas donde se han producido pérdidas de estratos pictóricos y otras zonas que no presentan ningún craquelado. Hemos individualizado cuarteados que penetran hasta los estratos de preparación y otras que solo afectan a la capa pictórica.

Hemos identificado una gran presencia de cazoletas en la obra, hemos podido determinar de un modo mas o menos preciso su ubicación. Las encontramos en la mitad inferior del cuadro y a o largo de la cruz (fig. 28). Esta disposición se explica por la presencia de pigmentos a base de tierras ya que necesitan mayor cantidad de aglutinante y que al no tener, se cuartean y disgregan con mayor facilidad.<sup>41</sup>

Los estratos pictóricos y de preparación presentan problemas de adhesión probablemente provocados por la falta de humedad controlada, ya que la tela y la preparación presentaba una gran rigidez, seguramente acentuada por la suciedad superficial (fig.28).

<sup>41</sup> KNUT, N. *Manual de restauración de cuadros*, p. 192.














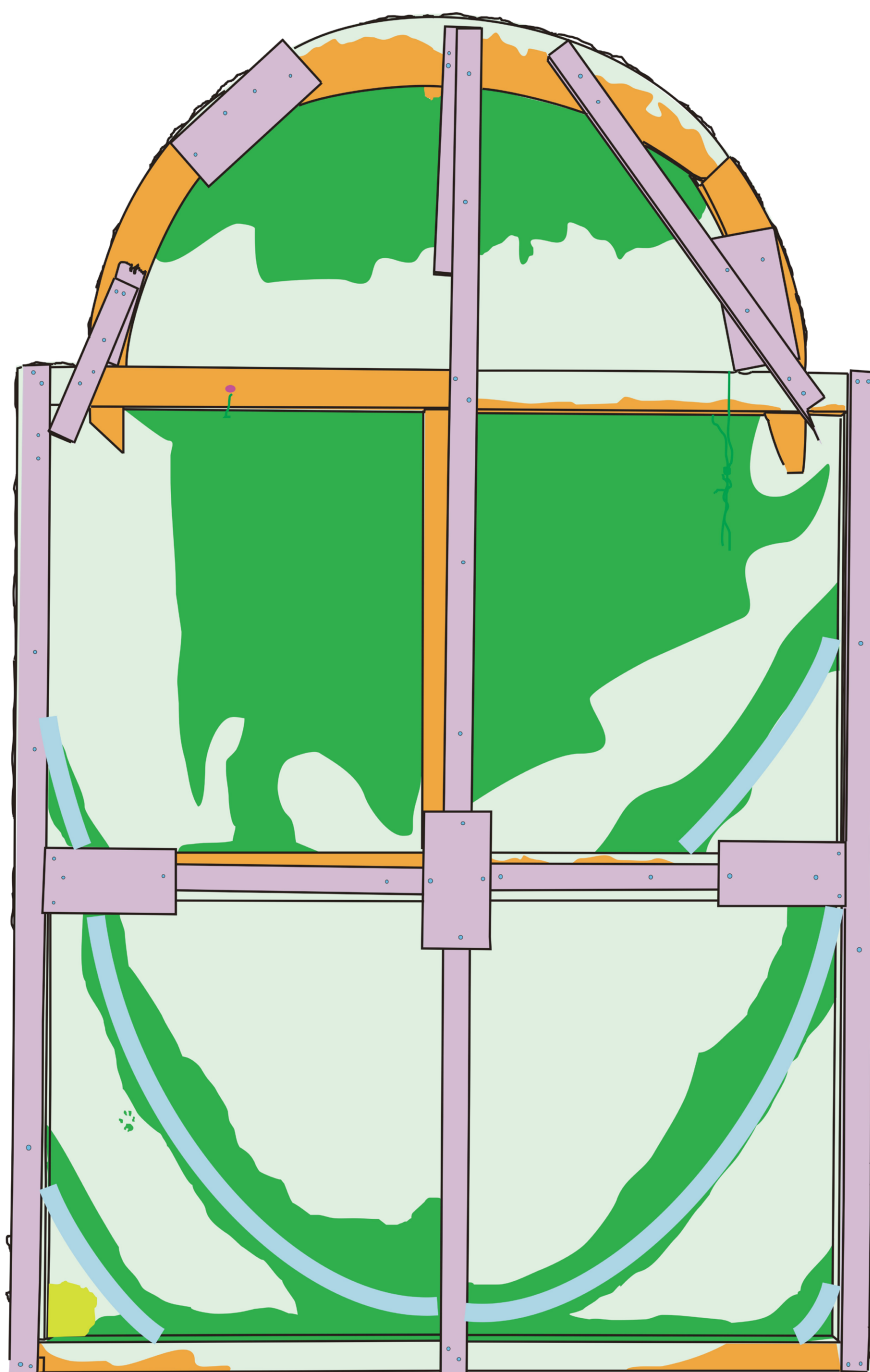
	Pérdidas película pintórica + imprimación		Clavos
	Manchas		Golpes y arañazos
	Suciedad superficial		Xilófagos
	Acumulación de suciedad		Deformaciones
	Intervenciones anteriores		Desgarros
	Cazoletas		

Diagrama 10. Diagrama de daños del anverso.





<span style="display: inline-block; width: 20px; height: 10px; background-color: #d9ead3;"></span> Pérdidas película pintórica + imprimación	<span style="display: inline-block; width: 20px; height: 10px; background-color: #4169e1;"></span> Tornillos
<span style="display: inline-block; width: 20px; height: 10px; background-color: #9acd32;"></span> Manchas	<span style="display: inline-block; width: 20px; height: 10px; background-color: #800080;"></span> Xilófagos
<span style="display: inline-block; width: 20px; height: 10px; background-color: #e6f2ff;"></span> Suciedad superficial	<span style="display: inline-block; width: 20px; height: 10px; background-color: #ffa500;"></span> Xilófagos
<span style="display: inline-block; width: 20px; height: 10px; background-color: #008000;"></span> Acumulación de suciedad	<span style="display: inline-block; width: 20px; height: 10px; background-color: #add8e6;"></span> Deformaciones
<span style="display: inline-block; width: 20px; height: 10px; background-color: #9370db;"></span> Intervenciones anteriores	

Diagrama 11. Diagrama de daños del reverso.

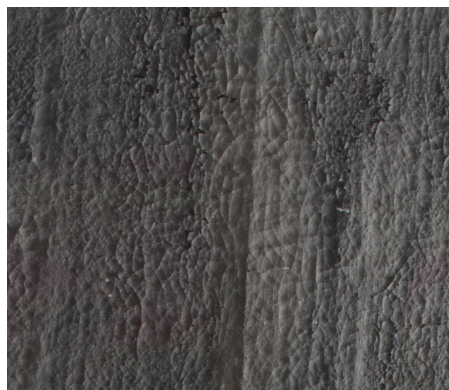


Fig. 28. Craquelados y cazoletas.  
Fotografía del autor.



Fig. 29. Craquelados y pérdidas pictóricas.  
Fotografía del autor.



Fig. 30. Desgarros provocados por clavos y  
ataque de insectos xilófagos.  
Fotografía del autor.

Encontramos lagunas pictóricas en los bordes de la obra y de modo más acentuado en el margen inferior, seguramente producidas por el delicado estado de los estratos pictóricos y el posterior abrasión con el marco (fig. 34).

Las lagunas de mayor tamaño tienen una forma longitudinal, entorno al paño púdico de Jesús, en algunas zonas de los santos, a la derecha de María Magdalena, en la Virgen y en el lateral derecho de la cruz. Esta disposición de las lagunas esta provocada por “una humedad relativa del aire alta, al agua condensada”.<sup>42</sup> También podrían estar provocadas por el escurrimiento de agua en el reverso del cuadro que habría encogido la tela, ablandado la imprimación y provocando crestas en el estado pictórico que más tarde se habrían desprendido (fig. 29).

En las esquinas inferiores la tela presenta desgarros y faltantes. En el lateral derecho de la obra se han advertido diversos desgarros en la zona anterior de la tela, producidos por los clavos colocados en una antigua intervención. Se ha podido deducir que la obra fue sometida a un cambio de bastidor ya que la parte superior del arco se encuentra cortada para adaptarla al nuevo formato. Encontramos diversos agujeros de clavos en los bordes de la tela que no se corresponden con la presencia de estos. El modo poco atento del claveteado también nos lleva a esta conclusión. En la zona inferior izquierda se han encontrado clavos en el anverso. Esta alteración nos lleva a la plausible hipótesis de que en el pasado se haya quitado del bastidor, y se haya vuelto a colocar posteriormente. Esta intervención quizás se haya realizado por el destensado de la tela en el pasado.

En el lateral derecho de la parte anterior de la tela hay hasta once desgarros producidos por los clavos que se colocaron en el segundo tensado de la obra, seguramente porque la tela se desprendía del bastidor (fig. 30). En la esquina inferior izquierda también se colocó un clavo, presumiblemente con el mismo objetivo. Existen varios agujeros en los bordes de la obra provocados por clavos que posteriormente fueron retirados (fig. 31). Los clavos que presenta la obra muy probablemente sean los originales o quizás se hayan colocado con anterioridad al siglo XX ya que están forjados.

En los márgenes perimetrales se observan restos de pintura blanca, ocasionados cuando se pintó el marco arquitectónico donde se encontraba la obra (fig. 34).

Existen diversos arañazos y golpes en la capa pictórica, quizás ocasionados al transportar la obra, por la falta de cuidado en la manipulación de diferentes elementos litúrgicos o con motivo de la iluminación cerca de la obra.

La zona de tela que se encuentra circunscrita en la unión del bastidor semicir-

<sup>42</sup> KNUT, N. *Manual de restauración de cuadros*, p. 194.



Fig. 31. Diversos clavos y agujeros provocados por clavos.

Fotografía del autor.



Fig. 32. Golpe en la obra provocando la rotura del lienzo y pérdida pictórica.

Fotografía del autor.



Fig. 33. Detalle de un arañazo.

Fotografía del autor.



Fig. 34. Manchas de pintura y pérdidas pictóricas producidas por la abrasión con el marco.

Fotografía del autor.



Fig. 35. Refuerzo del bastidor.

Fotografía del autor.

cular con el rectangular presenta un desgarró en cada esquina producidos por el precario estado del bastidor, ya que las ensambles se movían y repercutían directamente sobre el lienzo.

El bastidor presenta grandes daños producido principalmente por un ataque de *anobium punctatum* que ha producido el debilitamiento de la estructura, siendo el desprendimiento del listón que unía la estructura inferior con el semicírculo superior, un claro ejemplo. Este ataque de insectos xilófagos, también ha afectado a la tela y la pintura que han sido perforadas aunque de modo muy puntual (fig. 30).

Algunos ensambles del bastidor se habían fracturado, lo que no permitía colocar en vertical la obra sin que sufriese daños. Por esta razón se realizó una estructura con listones de madera de abeto, fijados a el bastidor original mediante tornillos, de modo que la obra se pudiese manejar sin que corriese peligro su estabilidad (fig. 35).

## 8. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

De modo sintético y ordenado se expondrán los pasos a seguir en una futura intervención conservativa de la obra. Es importante apuntar que esta propuesta queda sujeta a futuros cambios pues no hemos realizado los análisis ni todos los exámenes pertinentes para determinar el proceso de restauración; por ello durante el precitado proceso es muy posible que se tomen decisiones que cambien el planteamiento inicial.

- Realización de una limpieza superficial en el anverso de la obra con una brocha de cerdas suaves y aspirando las acumulaciones de suciedad. Este proceso tendrá que desarrollarse con cuidado para no dañar los estratos pictóricos.

- Protección del anverso de la obra con un adhesivo compatible con la obra y de poca penetración. Para este proceso se utilizará muy probablemente papel japonés como sustentante.

- Eliminación de los clavos de la obra y desvinculación del bastidor. Sujeción de la obra a una superficie estable y limpieza mecánica del reverso, con brochas y bisturí donde fuese preciso.

- Liberar la obra de la superficie donde se había colocado para poder aplicar humedad controlada y presión, reduciendo al máximo las deformaciones de la obra colocándola en una mesa de baja presión.

- Aplicación de un adhesivo por el anverso para consolidar los estratos pictóricos y colocarla de nuevo en la mesa de baja presión hasta la adhesión de los diversos estratos.

- Microsutura de los pequeños desgarros que presenta la obra. En los pequeños agujeros realizaremos injertos con el tipo de tela y adhesivo más apropiado.

- Colocación de bordes a la obra mediante la técnica de *strip lining* por todo el perímetro de la obra. Con este reentelado de bordes los desgarros laterales producidos por los clavos y el bastidor quedarán reforzados.

- Restauración del bastidor del siglo XVIII adecuándolo a las necesidades de la obra y convirtiéndolo en un bastidor de tensión continua.

- Montar la obra en el bastidor regulando las tensiones en los diversos resortes.

- Tratamiento de las lagunas estucando las zonas con pérdidas mediante capas finas, hasta llegar a la reestructuración de la superficie pictórica.



-Reintegración de las lagunas con la técnica de selección cromática. Se ha escogido esta técnica ya que respeta la teoría de la restauración y al mismo tiempo se puede conseguir un gran mimetismo con el resto de la obra, lo cual es muy conveniente en un lugar de culto por las exigencias que suele suponer.

-Aplicación de barniz de protección. Se podrá emplear una resina a la que se añadirá cera para matizar el brillo de modo que facilite la legibilidad de la obra.

-Colocación en su marco original.

De todos los pasos expuestos con anterioridad, profundizaremos en la revisión del sistema más adecuado para la instalación de la obra en su ubicación original.

Se ha decidido proponer la reconversión del bastidor original en uno de tensión continua, más indicado por las condiciones específicas que presenta la obra.

Se ha querido conservar el bastidor del siglo XVIII para mantener un documento histórico aunque no sea el original de la obra. Asimismo creemos que una correcta restauración podría darle la función soportante introduciendo la de tensionamiento continuo.<sup>43</sup> A pesar de que se quiere conservar el bastidor e intervenir en él del modo menos invasivo, se ha encontrado el problema del marco arquitectónico, ya que nos tendremos que adecuar a las dimensiones del vano donde se colocará la obra sin poder actuar en el muro de la iglesia. Por este motivo no se podrá poner en práctica el sistema ideado por Iaccarino Idelson, quien plantea la colocación en el perímetro del bastidor de un borde por el que el lienzo pueda resbalar sin alterar el mismo.<sup>44</sup>

A partir del examen visual realizado, estimamos que el bastidor podría ejercer su función después de una restauración general y una particular atención en los ensambles, ya que algunos se han roto o no presentan la consistencia debida. Además de estos daños en las uniones se tendría que consolidar la madera atacada por xilófagos para dotarla de mayor robustez.

Se propone un sistema autorregulable en el que la obra tenga constantemente la tensión que precise conforme a los movimientos de la tela por temperatura y humedad.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> “conservare il telaio fisso originali lasciandogli la sola funzione di sostegno ed affidando il tensionamento ad un sistema elastico indipendente”.

CAPRIOTTI, G; IACCARINO IDELSON, A. *Tensionamento dei dipinti su tela. La ricerca del valore di tensionamento*, p. 37.

<sup>44</sup> *Ibíd.*

<sup>45</sup> VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela II*, p.343.



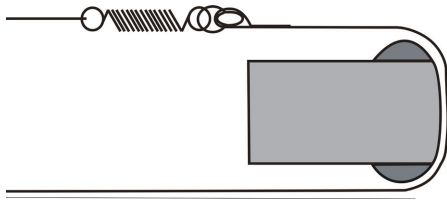


Diagrama 12. Esquema del bastidor con el sistema de tensión continua.

A continuación sugerimos los siguientes pasos para la reconversión del bastidor y la adecuación del lienzo al bastidor.

La limpieza del bastidor será primero mecánica mediante brocha y aspiración. Se eliminará la superficie de polvo y acumulaciones de suciedad. Tras esta primera fase se realizará una limpieza química con el disolvente más indicado para eliminar suciedad y manchas que pudieran impedir la adherencia de futuros tratamientos.

Para el saneamiento de la madera se utilizará un insecticida que sea curativo y preventivo para erradicar el ataque de insectos xilófagos en el bastidor (en caso de que este se encontrase activo) y protegerlo de futuros ataques. Este tratamiento se aplicará mediante impregnación.

Consolidación de la madera atacada mediante resinas aplicándolas en las zonas afectadas, de modo que den la solidez necesaria a la madera para ejercer la fuerza mecánica suficiente.

Adhesión de aquellos fragmentos que se hayan roto por la fuerza mecánica de los ensambles.

Colocar unas escuadras metálicas en las uniones del bastidor, de modo que se refuercen estas uniones que en algunos casos son quebradizas.

Colocación de dos listones con sección de media caña en la zona perimetral de la obra en el anverso y en el reverso, lijando los bordes posteriormente, de modo que no queden saltos entre los listones y el bastidor. Con los listones redondeados, el lienzo podrá deslizarse por los bordes sin una gran resistencia.

Para emplear este tipo de bastidor, se tendrá que preparar los bordes de la tela mediante el *strip-lining*, que consiste en el reentelado del perímetro de la obra de modo que la intervención sea lo menos invasiva posible. Los bordes del *strip lining* se doblarán sobre sí mismos y coserán.<sup>46</sup> En los bordes se realizarán unos cortes transversales a modo de cuñas, y a intervalos uniformes a lo largo de todo el contorno. Estos cortes se efectúan para que no se creen pliegues en la zona superior, la de mayor irregularidad, que alterarían la tensión uniforme de la obra.

Se introducirán unas varillas metálicas en el interior de cada una de las cuñas, a las que se practicarán dos orificios, a través de los cuales se acoplan dos enganches de acero (Diagrama 12). Estos enganches se unen a su vez a unos cables de

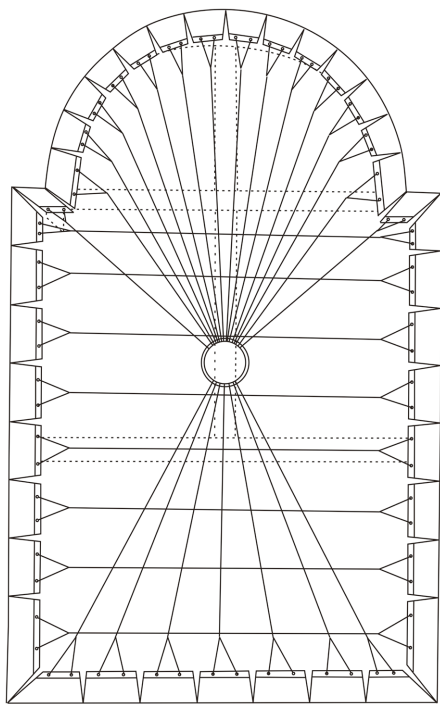


Diagrama 13. Esquema del bastidor con el sistema de tensión continua.

<sup>46</sup> “unido con adhesivo y/o grapas” VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela II*, p.344

acero con unos muelles, que les permite ajustar el lienzo a la tensión idónea. Los cables de acero que van desde la parte inferior a la superior y viceversa del *strip lining* confluyen en la parte central quedando enganchados a un perfil flotante de aluminio con forma circular. En cuanto a los cables que unen los laterales del bastidor, forman entre sí líneas paralelas (Diagrama 13).

Recurrimos a esta propuesta atendiendo a la tipología de bastidor, que nos impide acudir a una solución más simple y con resultados satisfactorios, logrando que la tensión sea uniforme mediante la sujección a las varillas metálicas.

## 9. CONCLUSIONES

A partir del presente trabajo se analizan las vicisitudes sufridas por la obra *la Crucifixión* de Felice Ciccarelli, así como tras un análisis de los daños ocasionados por el hombre y por variaciones medioambientales que han ido alterando la obra durante los siglos; llegar a formular una propuesta de restauración

La obra de la Crucifixión se encargó al pintor Felice Cicarrelli en el primer tercio del S. XVII para la iglesia italiana de San Francisco de Asís que se encuentra en la localidad de Loreto Aprutino. Muy probablemente fueron los propios franciscanos quienes encargaron la obra, también pudo ser una donación del gremio lanar en tributo a su patrón San Blas de Sebaste. A partir de ese momento el lienzo ha permanecido en la iglesia de San Francisco de Asís, detrás del púlpito. En 1729 la iglesia sufrió una redecoración de estilo Barroco que afectó a todo el interior, a causa de esta remodelación se modificaron los formatos de todas las obras sobre lienzo, pasando de terminar en arco rebajado a un arco de medio punto con entranques en los laterales, lo que le confería un aspecto más ornamentado. Debido a su disposición tras el púlpito, es muy probable que se le hubiese ocasionado diversos daños como golpes y arañazos. Después del terremoto que sacudió la región del Abruzzo en 2009 se retiraron todas las obras del interior de la iglesia para su restauración, dado que la estructura de la misma se presentaba poco estable.

Se ha realizado un estudio icnográfico de la obra para la comprensión de la escena, personajes y elementos de la Crucifixión. Hay un indicio que nos hace pensar que Ciccarelli extrajo del Evangelio según San Marcos el tema de la obra, como que en el centro del cuadro se representa a Cristo Crucificado que llama a Dios con las palabras *Eloí Eloí*, fórmula que solo encontramos en este Evangelio. Se dan otros elementos que nos llevan a pensar que la obra de Ciccarelli se basa también en los Evangelios Apócrifos y en el de San Mateo.

Los personajes situados a la izquierda de la Cruz, de izquierda a derecha se identifican con: María, la madre de Santiago el Menor y de José o María Salomé, San Juan Evangelista, la Virgen María desvanecida y María Magdalena abrazando la Cruz.

A la derecha de la Cruz, de izquierda a derecha aparecen:

San Francisco de Asís, fundador de la Orden de los Hermanos Menores a la cual pertenecía la iglesia, su identificación se basa en los estigmas que presenta en las manos así como en el hábito de la orden.

San Roque, fue el santo de más compleja identificación, no obstante encontramos ciertos atributos que nos hacen pensar en él tales como la túnica y que porta

un bordón en la mano derecha; asimismo está apoyado sobre una roca que hace referencia a su nombre en latín Rochus y deja entrever tímidamente su pierna izquierda donde se encontraba una úlcera. Por último no hemos de olvidar que este Santo fue ampliamente representado en Italia y que gozaba de gran veneración particularmente en los periodos de pestilencia.

San Blas de Sebaste, viste de obispo y porta en la mano derecha el cepillo de cardar, símbolo de su atributo. Su representación en la obra quizás este motivada por una donación a la iglesia del gremio lanar.

Por último aparece San Leonardo de Noblac mostrando sus atributos más comunes, las cadenas y el báculo.

Se sitúa la obra en el periodo del siglo XVII en el Abruzzo, región en la Italia central de cierta importancia política y económica por aquel entonces, lo que propició la llegada de diversos pintores y obras procedentes de los Países bajos, del Norte de Italia y de Roma. Por otro lado algunos artistas del Abruzzo se marcharon a Roma donde aprendieron nuevos estilos y se vieron fuertemente influenciados por la pintura de Rafael Sanzio, que aún gozaba de gran aceptación en el siglo XVII, influencias que difundieron en su región de origen.

Después de la restauración la obra regresará a su emplazamiento original, para ello se ha realizado un proyecto de intervención en el que la pintura se comporte adecuadamente a las adversidades que puedan surgir. El proyecto de refuncionalización del bastidor permitirá que la obra quede tensada sin que se produzcan ondas y en consecuencia otros daños derivados. Se ha pretendido mantener el bastidor de la obra del S. XVIII pues resulta un elemento histórico de gran interés que hemos de conservar.

El proyecto consiste en aplicar los nuevos medios de la restauración para mejorar la conservación de la obra sin eliminar el bastidor. El sistema de tensionamiento previsto consiste en unos enganches que se practicarán en el perímetro de la tela del *strip lining*, y que confluyen en un cable de acero al que se le colocará un muelle que permita regular la tensión del lienzo. El otro extremo del cable se unirá a un perfil central de aluminio que se sostiene por la tensión de los alambres.

La futura conservación de la obra dependerá de un buen control en el que puedan evitarse o minimizarse los posibles daños, y así evitar lesiones potenciadas por la falta de un seguimiento adecuado.



## 10. BIBLIOGRAFÍA

ARBACE, L. *La bellezza inquieta. Arte in Abruzzo al tempo di Margherita d'Austria*. Turín: Umberto Allemandi & C, 2013.

BARTOLETTI, T. *Biografia cronologico-storico-critica degli uomini illustri attessani*. Nápoles: Pasquale Tizzano, 1836.

CAMPO, G; BAGAN, R; ORIOLS, N. *Identificació de fibres : suports tèxtils de pintures*. Generalitat de Catalunya, 2009.

CAPRIOTTI, G.; IACCARINO IDELSON, A. *Tensionamento dei dipinti su tela. La ricerca del valore di tensionamento*. Viterbo: Nardini, 2004.

CARANFA, S. *Loreto Aprutino (PE)- Chiesa di S. Francesco*, 2012. [Consulta: 03-05-2014] Disponible en:  
<<http://www.prefettura.it/pescara/contenuti/56414.htm>>

CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los santos*. Madrid: Akal, 2011.

CASTELL AGUSTÍ, M; FUSTER LÓPEZ, L; MARTÍN REY, S; GUEROLA BLAY, V. (eds.), Seminario Internacional de Conservación de Pintura celebrado en Valencia del 9 al 11 de marzo de 2005. Valencia: UPV, 2005.

DE LA VORÁGINE, S. *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza, 2008.

DEL ZOTTO, F. Telai e dipinti su tela. Equilibrio delle tensioni e proposte. En: *Progetto Restauro*. Padua, 2003, num.25. ISSN: 978-88-598-0032-3

EVANGEISTA, PIERLUIGI.: *Chiesa di San Francesco d'Assisi, Loreto Aprutino*. Giornate Europee del Patrimonio, 29-30 septiembre 2007. [Consulta: 09-06-2014] Disponible en: < <http://www.fondoambiente.it/upload/oggetti/Chiesa%20di%20San%20Francesco%20d'Assisi.pdf>>

FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los santos*. Barcelona: Omega, 1950.

KNUT, N. *Manual de restauración de cuadros*. Eslovenia: Könemann, 1990.

AA.VV. La pittura in Italia Il Cinquecento Volumen 2. En: LEONE DE CASTRIS, P. *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*. Italia: Electa, 1992.

LUCCHINI, F. Cerro di Caldana e la chiesa dedicata all'Annunciazione di Maria Vergine, S. Bernardo e S. Antonio Abate. En: *Terra e Gente*. Germignaga, 1994,

num.4. [Consulta: 28-05-2014]. Disponible en: <<http://www.mentaerosmarino.it/wp-content/uploads/2011/09/cerro.pdf>>

MANTAS FERNÁNDEZ, R. Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte. En: *La soledad del Crucificado de Sebastian Martínez Domedel en la redención del pecado de la humanidad, San Lorenzo de El Escorial, 3-6 septiembre 2010*.

MARTÍN REY, S; GUEROLA BLAY, V; CASTELL AGUSTÍ, M. (eds.), *Congreso Internacional de restauración de Pinturas sobre Lienzo de Gran Formato*. Valencia: UPV, 2010.

*Oficio de la Semana Santa*. Barcelona: Mateo Barceló, c. 1792.

PIJOAN, J. *Arte barroco en Francia Italia y Alemania siglos XVII y XVIII*. Summa Artis. Volumen XVI. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Tomo 1. Volumen 2, Iconografía de la Biblia Nuevo testamento*. Barcelona: Serbal, 1996.

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la G a la O*. Barcelona: Serbal, 1997.

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la A a la F*. Barcelona: Serbal, 1997.

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la P a la Z*. Barcelona: Serbal, 1997.

RODRIGUEZ PEINADO, L. La Crucifixion. *Revista Digital de Iconografía Medieval*. vol. II, num 4, 2010, ISSN: 2254-853X [Consulta en 08-09-2014]. Disponible en: <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-6.%20Crucifixión.pdf>>

SUREDA, JOAN. Summa Pictorica. En: ROSSI, S. *El manierismo y la expansión del renacimiento*. Barcelona: Planeta Fournier, 1999.

VERLENGIA, F. Artisti atessani: Felice Ciccarelli. En: *Rivista Abruzzese*. Lanciano, num. XIII. 1961.

VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela I*. San Sebastian: Nerea, 2005.

VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela II*. San Sebastian: Nerea, 2007.

VV.AA. *Los Evangelios Apocrifos*. Mejico: Lectorum, 2006.